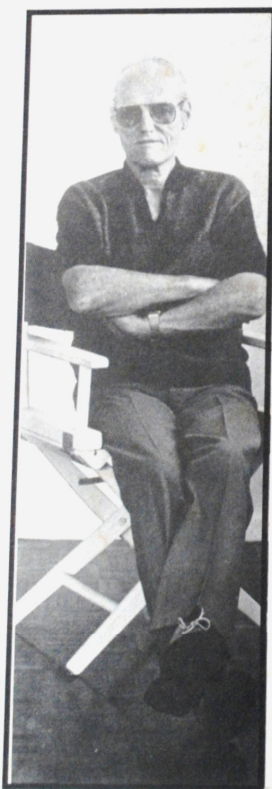


José María Salvador González, "Fragmentos de un diálogo con Paul Klose", *Imagen*, 100-71, Caracas, Consejo Nacional de la Cultura, noviembre de 1990, pp. 4-5.



FRAGMENTOS DE UN DIALOGO CON PAUL KLOSE

JOSE MARIA SALVADOR



José María Salvador: Señor Klose, me gustaría mucho que dialogáramos un poco sobre su obra plástica, sobre su estilo, su técnica y su concepción estética, sobre los eventuales contenidos conceptuales de sus trabajos y sobre otros tópicos de interés. Comencemos, pues, por lo que atañe a la apariencia fenoménica o "estilo" de sus creaciones. Fuera de las raras obras iniciales en su época de formación, en las que se aprecia una cierta figuración esquemática, toda su producción de madurez ha sido realizada siempre en el marco de la abstracción. Al margen de esos trabajos juveniles, en ningún momento se ha permitido usted ningún acercamiento a la referencia figurativa. ¿Cómo justifica su indeclinable fidelidad a la abstracción?

Paul Klose: Yo he hecho cosas figurativas anteriormente, pero después lo he dejado, porque ese tipo de obra es demasiado descriptiva. La obra de arte tiene que ser muy abstracta para funcionar como pintura.

JMS: Según usted, la pintura debe estar absolutamente al margen de todo tema, de toda descripción o narración, e incluso de toda significación conceptual.

PK: Sí. Exactamente.

JMS: ¿Cómo respondería entonces a quienes sostienen que la abstracción evidencia un simple estetismo fácil y que se reduce incluso a una mera decoración sin mayor sentido?

PK: No, eso yo no lo creo. En absoluto. Creo que se necesita abstraer las cosas, porque, si no, con la figuración se obtiene algo que se encuentra en todas partes. Las obras de arte deben tener un poquito más de personalidad. Y eso viene con la abstracción, que permite reflejar la sensibilidad y el modo de ser de cada quien.

JMS: Es decir, a su juicio, en el lenguaje figurativo hay un contenido referencial que es prácticamente igual para todos, que es común, mientras que en la abstracción

ya hay una creación propia en la que se nota más la huella de la subjetividad.

PK: Sí, es más personal.

JMS: Y, sin embargo, ¿no podría la abstracción camuflar una cierta actitud de huida ante la problemática humana y un absoluto descompromiso frente a la angustiosa existencia contemporánea? ¿No cree usted que en las circunstancias actuales el artista debe reflejar de algún modo en su obra los logros, las frustraciones, los temores, los anhelos, los valores de la humanidad?

PK: Sí, pero el artista tiene que ser de su tiempo. Eso es lo más importante. Yo no considero la abstracción como algo decorativo o fácil. En absoluto. Ella es, por el contrario, la única manera que cada quien tiene de reflejar este mundo.

JMS: Piensa, entonces, que en los tiempos actuales el lenguaje pictórico debe ser más bien abstracto que figurativo.

PK: Creo que cada uno hace lo que siente, pero yo lo siento de esa manera.

JMS: En su obra se destacan evidente fuerza la estructura constructiva del dibujo, un dibujo que, incluso en las piezas más expresivas y libres, siempre se presenta muy nítido, muy preciso y consistente. ¿Qué valor adquiere en sus obras el dibujo, la línea?

PK: Tiene mucha importancia, porque cualquier movimiento de una línea es una cosa importante. En una pintura uno se da cuenta de que la línea es una de las cosas que más reflejan la personalidad propia. Y muchas veces nos sorprendemos cuando vemos cómo un pequeño movimiento en una línea puede tener tanta importancia, hasta el punto de cambiar todo el cuadro. Puede cambiarlo en un sentido positivo, pero también en sentido negativo, si es algo que no se ha logrado.

JMS: ¿Dónde radica la exacta relación de equilibrio-tensión entre las líneas rectas y curvas? ¿Tiene para usted algún valor emotivo o conceptual el hecho de que una obra esté compuesta casi exclusivamente de rectas, o el que otra lo esté casi exclusivamente de curvas?

PK: Uno debe variar sus obras, porque, de lo contrario, termina siendo monótono. Y el contraste, sobre todo con la línea recta enfrentada a la línea curva, introduce un gran dinamismo y da mucha fuerza a la composición. Pero sucede a veces que una pintura necesita ser totalmente constituida por líneas rectas, o viceversa, con líneas curvas, aunque yo raras veces me centro exclusivamente en la línea curva.

JMS: Usted necesita siempre cimentar y vertebrar su obra en alguna línea recta que dé al conjunto una cierta estabilidad. Pero mi pregunta precisa era si el hecho de organizar una obra sobre un predominio manifiesto de rectas o, viceversa, de curvas, tiene para usted alguna significación de tipo emotivo o conceptual.

PK: No. Yo me guío por las líneas. Si tengo en mente una idea preconcebida de pintar o dibujar una composición predeterminada de antemano, no me sale en absoluto. Yo puedo tener la impresión de que lo que voy a pintar es algo que he visto alguna vez; pero, al realizar la obra, tengo que guiarme por las líneas. Y puede ser que vaya saliendo completamente distinto, pero, al final, sale igual. Y no puedo explicarme por qué, puesto que el resultado final se parece poco al original.

JMS: En cierto modo, cada línea va "pidiendo" a otras líneas por su simple valor plástico y por las interrelaciones que va exigiendo.

PK: Sí, muchas veces es así.

JMS: En su obra las formas o figuras, aunque geométricas, nunca son del todo simples ni mucho menos regulares u ortogonales. A pesar de lo claras y legibles

que son, siempre tienen una cierta complejidad y una "irregularidad" evidente. ¿Qué valor tienen para usted tales características de simplicidad y claridad combinadas al mismo tiempo con la irregularidad y la complejidad?

PK: Para mí tienen mucho valor, pero me toma mucho tiempo construir una obra. Muchas veces mover una línea un milímetro o dos milímetros parece que no tiene importancia, pero sí la tiene. Un simple cambio de las formas entre dos líneas, o de la distancia entre dos líneas, tiene enorme importancia.

JMS: En sus composiciones, la creación de una determinada figura va siendo regulada o determinada por las otras figuras o líneas que ya se han situado o configurado en el cuadro en proceso.

PK: Así es.

JMS: ¿Qué significación asume en usted la geometría, esa su fantástica geometría irregular? Porque, en realidad, no nos enfrentamos aquí con un trabajo como, por ejemplo, el de Auguste Herbin, enteramente basado en el triángulo, el cuadrado, el círculo y el semicírculo, es decir, en figuras perfectamente regulares. En la obra de usted, en cambio, rara vez encontramos una figura perfecta: siempre son líneas, planos, y polígonos irregulares. ¿Cómo concibe usted esa su peculiar geometría irregular?

PK: Yo nunca pienso en la geometría. Pienso en la obra que va a salir, aunque jamás pienso que me va a salir geométrica. Que me salga geométrica es distinto, porque no es una cosa estudiada, ni tampoco pienso nunca de antemano que voy a realizar una obra geométrica. Va saliendo de manera natural esa geometría por el mismo juego de líneas del que hablamos antes.

JMS: Sus composiciones están siempre internamente interrelacionadas y tan sabiamente equilibradas que es difícil quitar, añadir o cambiar un pequeño elemento sin que todo el resto se vea negativamente afectado y "descompuesto". Y, sin embargo, usted huye siempre de la simetría y de lo fácilmente previsible. ¿Qué importancia da a la composición? ¿Cuál es el principio regulador de sus complejas e irregulares composiciones? ¿Qué es lo que las anima y las regula intrínsecamente?

PK: Anteriormente hemos estado hablando de los cambios internos dentro de un cuadro. Si uno cambia un elemento cualquiera, un color, por ejemplo, tiene necesariamente que cambiar todo el resto, porque todo tiene relación lo uno con lo otro. Por esta razón da tanto trabajo cambiar algo dentro de una composición ya elaborada. Por eso, todo tiene que haber sido pensado antes.

JMS: ¿Qué domina más en usted, el dibujo y la forma, o el color y el tono?

PK: Primeramente dominan las formas y el dibujo, después vienen los colores. Lo que más determina en mi caso la obra es la estructura "gráfica" del dibujo.

JMS: En su larga producción de pinturas y dibujos nunca se encuentra una composición igual, ni siquiera demasiado parecida a otras. Todas son absolutamente diferentes, con una variedad formal que resulta verdaderamente asombrosa. No obstante, se aprecia a la legua la unidad y la profunda coherencia en sus diferentes planteamientos. ¿Cómo explica esta necesidad de unidad en la variedad?

PK: Yo creo que es una cosa que viene sola. Muchas veces he hecho una composición, y de pronto veo alguna obra que he hecho diez o quince años atrás y me pregunto cómo es posible que ambas sean tan parecidas. Porque, aun sin ser iguales, ambas tienen algo de mí que es idéntico, un cierto "aire de familia" que no sé de

ENTREVISTA

dónde ha salido. También Matisse, cuando se dio cuenta de que repetía mucho ciertas formas en su obra, no luchó contra eso, porque estaba consciente de que eso era una expresión personal de él. Es como la escritura manual o la firma de uno, que cada vez es distinta y, sin embargo, siempre tiene una gran similitud. Del mismo modo, en mi pintura, esa unidad en la variedad de que usted habla es fiel reflejo de mi propia sensibilidad artística, de mi manera exclusiva de entender el fenómeno artístico.

JMS: Sus obras, incluso las más "espontáneas" y "sueltas", siempre se organizan sobre la base de una agrupación de formas muy compactas, bien balanceadas y sólidamente interrelacionadas, que se destacan como un apretado racimo en el centro del cuadro sobre un fondo o margen más o menos uniforme. ¿Cómo establece la relación entre las distintas parcelas o fragmentos de la estructura? ¿Y cómo constituye la relación entre "figura" (o racimo de figuras) y fondo?

PK: La verdad es que si me pongo a pensar en todo eso, no me va a salir nada. La obra tiene que ser algo que me venga espontáneamente, porque, si me pongo a pensar, no me sale nada.

JMS: Pero, ¿por qué en sus obras más geométricas y elaboradas usted siempre agrupa las formas en una estructura cerrada y perfectamente centrada, del todo separada de los márgenes, como si estuviera focalizada? ¿Por qué en esos casos la composición no se enlaza con los bordes, y las formas no se continúan más allá de los márgenes del cuadro?

PK: Eso puedo hacerlo durante una época, pero después podría hacer algo que fuese todo lo contrario. De hecho, en algunas piezas antiguas de los años sesenta hay líneas que van hacia los márgenes y parecen continuar en el espacio. El deseo de centrar las composiciones es actual, pero no podría decir que es permanente o que va a cambiar, porque no lo sé.

JMS: A pesar de la aparente estática y "planitud" de sus formas y colores, usted introduce en sus cuadros numerosos efectos de dinamismo y de profundidad o perspectiva, como líneas oblicuas, formas convergentes o entrantes, o colores modulados en sutiles gradaciones. ¿Qué papel juega en su obra la relación entre lo plano-estático y lo profundo-dinámico?

PK: En el fondo, yo no hago muchas líneas o formas convergentes o entrantes, sino que intento dar la profundidad con el color. En mis composiciones cada plano cromático tiene que estar separado de los otros, de modo que entre ellos se va creando una distancia y una profundidad a través de la diferencia de tono que posee cada plano. Por lo general evito ese dibujo que entra para dar profundidad. Intento producir todo el efecto con variaciones tonales, superposición de formas y colores, más bien que darlo únicamente por medio de líneas en perspectiva. Es esa una de las cosas que más admiro en Cézanne. Si usted se fija en un cuadro de Cézanne, notará que puede penetrar en el milímetro a milímetro, y todo gracias al juego de colores, porque él no utiliza dibujos exclusivamente geométricos. Eso es una cosa fabulosa, admirable.

JMS: Sí. Cézanne buscaba esa profundidad y esa solidez por medio de las pinceladas, a través de las variaciones de color y tono que iba aplicando, en vez de hacerlo mediante el clásico recurso gráfico de la perspectiva lineal. ¿Es eso lo que también busca usted?

PK: Sí.
JMS: ¿Y cómo explicar entonces que en muchas de sus obras geométrico-construtivas haya a veces modulaciones cromáti-

cas, en el sentido de que en una misma figura o área cromática vemos un tono que se va degradando lentamente? ¿Por qué hace eso, cuando por regla general siempre aplica usted tonalidades uniformes y planas?

PK: Eso es algo que he estado haciendo últimamente. En el primer período, cuando comencé con el constructivismo, no lo utilizaba.

JMS: ¿Y lo está usando ahora para darle cierta variedad a la obra, o por alguna otra finalidad?

PK: Me parece que da más luz, porque permite ver cómo un tono se comporta a medida que se va degradando. Es decir, si yo tomo una puerta blanca, me doy cuenta de que tal puerta no es igual en todos sus puntos: va cambiando, ofreciendo diversas modulaciones.

JMS: A excepción de las obras de su primer período constructivo y (en su etapa más geométrica) de los casos de colores o tonos modulados a que nos hemos referido ahora, ¿por qué prefiere el uso de colores planos que son limpiamente monocromos, sin modulación alguna, sin textura, sin ni siquiera huella de la pincelada?

PK: Es por el acrílico que utilizo. Es un material que ofrece unos resultados cuando se trabaja con colores planos, que son muy difíciles de conseguir con el óleo. Por eso mis obras salen así.

JMS: Pero, aunque trabajase en óleo, ¿no cree que llegaría también al mismo resultado? O, dicho en otros términos, ¿no es esa una deliberada decisión estilística, y no una mera imposición pragmática del material usado? Porque con el acrílico también se pueden lograr modulaciones tonales, se puede dejar bien marcada la huella del pincel, e, incluso, si se aplica previamente una capa de yeso, cola, *molding paste* o algún otro material aglutinante, se pueden lograr fuertes texturas. Entonces, ¿por qué prefiere los tonos planos y el acabado liso y pulido?

PK: Con el acrílico es muy difícil degradar el color, porque mientras pintas estás viendo algo que, una vez seco, es otra cosa. Por eso, es difícil dar ese tipo de efectos con el acrílico.

JMS: ¿No hay en el uso de los tonos planos, homogéneos y muy pulidos el deseo de que la obra tenga un acabado perfecto, preciosista?

PK: Sí, es cierto. Pero eso es muy peligroso también, porque puede ocurrir que obtengas obras que resulten demasiado refinadas.

JMS: ¿Y no son sus obras "demasiado refinadas"?

PK: Espero que no.

JMS: ¿Cuáles son los colores con los que más se identifica? ¿Tiene alguna significación psicológica, conceptual o simbólica el uso de tal o cual color, o bien los colores son para usted elementos meramente plásticos cuyo uso sólo se explica por su relación con los otros tonos de la composición?

PK: No tengo color preferido. El color que me gusta es el que tiene un color a su lado. Porque un color en sí, por sí mismo, no existe: tiene relación con todos los demás. El blanco, claro que me gusta. Pero, ¿qué voy a hacer con el blanco, si no tiene contraste? ¿qué voy a hacer con el negro, si no tiene contraste? No hay un solo color que no me guste. Me gustan todos.

JMS: Sin embargo, en las gamas cromáticas que usted suele utilizar privan mucho los tonos agrisados, timbres que nunca son demasiado brillantes ni saturados. De igual modo, abundan las tonalidades frías, que van dentro de la gama de los azules, los violetas, los grises.

PK: Eso era antes, porque hoy en día

uso más el contraste de colores fríos y cálidos, que no usaba antes. En la actualidad utilizo esto para lograr cierto dinamismo, cierta tensión o contraste.

JMS: En sus obras —construidas a base de colores delicados y sutilísimas valoraciones tonales, con frecuencia casi imperceptibles, dentro de un riguroso esquema cromático que a veces toca gamas bastante difíciles— se percibe una búsqueda ansiosa, casi obsesiva, por lograr en cada parte o sector específico del cuadro un determinado timbre o valor tonal que usted pensó para dicha parte. Eso se vislumbra claramente en las maquetas que prepara como modelo de referencia para la obra definitiva, y se corrobora aún más en esos ordenados muestrarios o repertorios en los que usted registra cuidadosamente todos y cada uno de los colores y tonos utilizados en cada figura o parcela del cuadro definitivo. Para colmo, no teme usted "perder" uno o varios días hasta lograr la tonalidad exacta que a su juicio debe tener una línea o un segmento particular del cuadro. ¿Por qué tal obsesión perfeccionista en la búsqueda del valor tonal justo o exacto?

PK: Es como la música. Si usted toca una pieza con una nota en falso, no da resultado. Pues es igual en pintura. Una vez pasé tres días para encontrar el color justo de un espacio de 6 x 6 cm. que debía ir en blanco y no me quería salir. Tres días trabajé en ello arduamente, hasta que por fin me salió. Y, claro, al verlo, parece blanco, pero no es blanco: es el color adecuado.

JMS: Es decir, que para usted una obra pictórica es exactamente como una pieza musical: cada nota tiene que tener su timbre justo y su cantidad precisa para que no suene desentonada o desafinada dentro del conjunto. En resumen, usted considera que su pintura debe tener todos sus elementos perfectamente ajustados, porque uno solo que careciese de su justa medida sonaría como desafinado y echaría a perder toda la composición.

PK: Sí, pero seguramente he hecho también cosas desafinadas sin haberme dado cuenta, porque nadie es perfecto. A mí me gusta hacer mi pintura como si fuese mú-

sica de cámara, siempre que sea posible. En cierta ocasión me dijo el impresor Ernesto Armitano que mis colores le asustaban, porque los tonos eran tan cercanos unos de otros que era casi imposible reproducirlos en imprenta. De hecho, a veces mis gradaciones son tan pequeñas que resultan prácticamente imperceptibles. Pero yo sí lo noto.

JMS: Una cosa que sorprende de veras en usted es su férrea disciplina, el método excesivamente cartesiano o racionalista, el rigor casi monacal con que trabaja. Sin hablar luego de su tremendo perfeccionismo, de su pulcritud extrema en la ejecución, que lo obliga a una desmesurada lentitud en el proceso creativo, hasta el punto de que la ejecución de un solo cuadro puede llevarle varios meses de trabajo ininterrumpido. ¿Qué sentido tiene semejante actitud en el quehacer artístico?

PK: A mí me hubiera gustado poder realizar muchos cuadros en corto tiempo, pero no me salen. Tengo que luchar mucho con la obra. No me salen, pero no es porque yo no haya querido que salga rápido y espontáneo. Simplemente, no da resultado.

JMS: Lo que significa que usted concibe la labor artística como un trabajo muy serio, absolutamente pensado, no precipitado.

PK: El pianista Arthur Rubinstein dijo una vez: "Cuando paso dos días sin practicar el piano, yo lo noto; y cuando paso tres días sin practicar, lo nota el público". Es un poco lo mismo para mí, porque, aunque la composición no tiene nada que ver con esto, los colores sí. Uno tiene que tenerlos en los dedos, igual que ocurre con la música. Si cada vez tiene uno que detenerse a pensar en cómo hacer una mezcla de color para obtener tal o cual tono, al final no consigue nada. Uno tiene que practicar todos los días. Para que uno pueda expresarse como lo desea, tiene que trabajar en ello todo el tiempo, y no sólo una o dos horas al día. Yo trabajo todo el día en mi taller, y, cuando regreso a casa en la noche, me pongo a dibujar muchas veces hasta la una o las dos de la mañana, y eso cada día. ♦♦

"El collage". Acrílico s/tela, 1985.



FRAGMENTOS DE UN DIALOGO CON PAUL KLOSE

JOSE MARIA SALVADOR GONZALEZ



Paul Klose en su taller



Paul Klose, *El collage*, 1985, acrílico sobre tela

José María Salvador: Señor Klose, me gustaría mucho que dialogáramos un poco sobre su obra plástica, sobre su estilo, su técnica y su concepción estética, sobre los eventuales contenidos conceptuales de sus trabajos y sobre otros tópicos de interés. Comencemos, pues, por lo que atañe a la apariencia fenoménica o "estilo" de sus creaciones. Fuera de las raras obras iniciales en su época de formación, en las que se aprecia una cierta figuración esquemática, toda su producción de madurez ha sido realizada siempre en el marco de la abstracción. Al margen de esos trabajos juveniles, en ningún momento se ha permitido usted ningún acercamiento a la referencia figurativa. ¿Cómo justifica su indeclinable fidelidad a la abstracción?

Paul Klose: Yo he hecho cosas figurativas anteriormente, pero después lo he dejado, porque ese tipo de obra es demasiado descriptiva. La obra de arte tiene que ser muy abstracta para funcionar como pintura.

JMS: Según usted, la pintura debe estar absolutamente al margen de todo tema, de toda descripción o narración, e incluso de toda significación conceptual.

PK: Sí. Exactamente.

JMS: ¿Cómo respondería entonces a quienes sostienen que la abstracción evidencia un simple estetismo fácil y que se reduce incluso a una mera decoración sin mayor

sentido?

PK: No, eso yo no lo creo. En absoluto. Creo que se necesita abstraer las cosas, porque, si no, con la figuración se obtiene algo que se encuentra en todas partes. Las obras de arte deben tener un poquito más de personalidad. Y eso viene con la abstracción, que permite reflejar la sensibilidad y el modo de ser de cada quien.

JMS: Es decir, a su juicio, en el lenguaje figurativo hay un contenido referencial que es prácticamente igual para todos, que es común, mientras que en la abstracción ya hay una creación propia en la que se nota más la huella de la subjetividad.

PK: Sí, es más personal.

JMS: Y, sin embargo, ¿no podría la abstracción camuflar una cierta actitud de huida ante la problemática humana, un absoluto descompromiso frente a la angustiada existencia contemporánea? ¿No cree usted que en las circunstancias actuales el artista debe reflejar de algún modo en su obra los logros, las frustraciones, los temores, los anhelos, los valores de la humanidad?

PK: Sí, pero el artista tiene que ser de su tiempo. Eso es lo más importante. Yo no considero la abstracción como algo decorativo o fácil. En absoluto. Ella es, por el contrario, la única manera que cada quien tiene de reflejar este mundo.

JMS: Piensa, entonces, que en los tiempos actuales el lenguaje pictórico debe ser más bien abstracto que figurativo.

PK: Creo que cada uno hace lo que siente, pero yo lo siento de esa manera.

JMS: En su obra se destaca con evidente fuerza la estructura constructiva del dibujo, un dibujo que, incluso en las piezas más expresivas y libres, siempre se presenta muy nítido, muy preciso y consistente. ¿Qué valor adquiere en sus obras el dibujo, la línea?

PK: Tiene mucha importancia, porque cualquier movimiento de una línea es una cosa importante. En una pintura uno se da cuenta de que la línea es una de las cosas que más reflejan la personalidad propia. Y muchas veces nos sorprendemos cuando vemos cómo un pequeño movimiento en una línea puede tener tanta importancia, hasta el punto de cambiar todo el cuadro. Puede cambiarlo en un sentido positivo, pero también en sentido negativo, si es algo que no se ha logrado.

JMS: ¿Dónde radica la exacta relación de equilibrio-tensión entre las líneas rectas y curvas? ¿Tiene para usted algún valor emotivo o conceptual el hecho de que una obra esté compuesta casi exclusivamente de rectas, o el que otra lo esté casi exclusivamente de curvas?

PK: Uno debe variar sus obras, porque, de lo contrario, termina siendo monótono. Y el contraste, sobre todo con la línea recta enfrentada a la línea curva, introduce un gran dinamismo y da mucha fuerza a la composición. Pero sucede a veces que una pintura necesita ser totalmente constituida por líneas rectas, o viceversa, con líneas curvas, aunque yo raras veces me centro exclusivamente en la línea curva.

JMS: Usted necesita siempre cimentar y vertebrar su obra en alguna línea recta que dé al conjunto una cierta estabilidad. Pero mi pregunta precisa era si el hecho de organizar una obra sobre un predominio manifiesto de rectas o, viceversa, de curvas, tiene para usted alguna significación de tipo emotivo o conceptual.

PK: No. Yo me guío por las líneas. Si tengo en mente una idea preconcebida de pintar o dibujar una composición predeterminada de antemano, no me sale en absoluto. Yo puedo tener la impresión de que lo que voy a pintar es algo que he visto alguna vez; pero, al realizar la obra, tengo que guiarme por las líneas. Y puede ser que vaya saliendo completamente distinto, pero, al final, sale igual. Y no puedo explicarme por qué, puesto que el resultado final se parece poco al original.

JMS: En cierto modo, cada línea va "pidiendo" a otras líneas por su simple valor plástico y por las interrelaciones que va exigiendo.

PK: Sí, muchas veces es así.

JMS: En su obra las formas o figuras, aunque geométricas, nunca son del lodo simples ni mucho menos regulares u ortogonales. A pesar de lo claras y legibles que son, siempre tienen una cierta complejidad y una "irregularidad" evidente, ¿Qué valor tienen para usted tales características de simplicidad y claridad combinadas al mismo tiempo con la irregularidad y la complejidad?

PK: Para mí tienen mucho valor, pero me toma mucho tiempo construir una obra. Muchas veces mover una línea un milímetro o dos milímetros parece que no tiene importancia, pero sí la tiene. Un simple cambio de las formas entre dos líneas, o de la distancia entre dos líneas, tiene enorme importancia.

JMS: En sus composiciones, la creación de una determinada figura va siendo regulada o determinada por las otras figuras o líneas que ya se han situado o configurado en el cuadro en proceso.

PK: Así es.

JMS: ¿Qué significación asume en usted la geometría, esa su fantasmagórica geometría irregular? Porque, en realidad, no nos enfrentamos aquí con un trabajo como, por ejemplo, el de Auguste Herbin, enteramente basado en el triángulo, el cuadrado, el círculo y el semicírculo, es decir, en figuras perfectamente regulares. En la obra de usted, en cambio, rara vez encontramos una figura perfecta: siempre son líneas, planos, y polígonos irregulares. ¿Cómo concibe usted esa su peculiar geometría irregular?

PK: Yo nunca pienso en la geometría. Pienso en la obra que va a salir, aunque jamás pienso que me va a salir geométrica. Que me salga geométrica es distinto, porque no es una cosa estudiada, ni tampoco pienso nunca de antemano que voy a realizar una obra geométrica. Va saliendo de manera natural esa geometría por el mismo juego de líneas del que hablamos antes.

JMS: Sus composiciones están siempre internamente interrelacionadas y tan sabiamente equilibradas que es difícil quitar, añadir o cambiar un pequeño elemento sin que todo el resto se vea negativamente afectado y "descompuesto". Y, sin embargo, usted huye siempre de la simetría y de lo fácilmente previsible. ¿Qué importancia da a la composición? ¿Cuál es el principio regulador de sus complejas e irregulares composiciones? ¿Qué es lo que las anima y las regula intrínsecamente?

PK: Anteriormente hemos estado hablando de los cambios internos dentro de un cuadro. Si uno cambia un elemento cualquiera, un color, por ejemplo, tiene necesariamente que cambiar todo el resto, porque todo tiene relación lo uno con lo otro. Por esta razón da tanto trabajo cambiar algo dentro de una composición ya elaborada. Por eso, todo tiene que haber sido pensado antes.

JMS: ¿Qué domina más en usted, el dibujo y la forma, o el color y el tono?

PK: Primeramente dominan las formas y el dibujo, después vienen los colores. Lo que más determina en mi caso la obra es la estructura "gráfica" del dibujo.

JMS: En su larga producción de pinturas y dibujos nunca se encuentra una composición igual, ni siquiera demasiado parecida a otras. Todas son absolutamente diferentes, con una variedad formal que resulta verdaderamente asombrosa. No obstante, se aprecia a la legua la unidad y la profunda coherencia en sus diferentes planteamientos. ¿Cómo explica esta necesidad de unidad en la variedad?

PK: Yo creo que es una cosa que viene sola. Muchas veces he hecho una composición, y de pronto veo alguna obra que he hecho diez o quince años atrás y me pregunto cómo es posible que ambas sean tan parecidas. Porque, aun sin ser iguales, ambas tienen algo de mí que es idéntico, un cierto "aire de familia" que no sé de dónde ha salido. También Matisse, cuando se dio cuenta de que repetía mucho ciertas formas en su obra, no luchó contra eso, porque estaba consciente de que eso era una expresión

personal de él. Es como la escritura manual o la firma de uno, que cada vez es distinta y, sin embargo, siempre tiene una gran similitud. Del mismo modo, en mi pintura, esa unidad en la variedad de que usted habla es fiel reflejo de mi propia sensibilidad artística, de mi manera exclusiva de entender el fenómeno artístico.

JMS: Sus obras, incluso las más "espontaneas" y "sueltas", siempre se organizan sobre la base de una agrupación de formas muy compactas, bien balanceadas y sólidamente interrelacionadas, que se destacan como un apretado racimo en el centro del cuadro sobre un fondo o margen más o menos uniforme. ¿Cómo establece la relación entre las distintas parcelas o fragmentos de la estructura? ¿Y cómo constituye la relación entre "figura" (o racimo de figuras) y fondo?

PK: La verdad es que, si me pongo a pensar en todo eso, no me va a salir nada. La obra tiene que ser algo que me venga espontáneamente, porque, si me pongo a pensar, no me sale nada.

JMS: Pero, ¿por qué en sus obras más geométricas y elaboradas usted siempre agrupa las formas en una estructura cerrada y perfectamente centrada, del todo separada de los márgenes, como si estuviera focalizada? ¿Por qué en esos casos la composición no se enlaza con los bordes, y las formas no se continúan más allá de los márgenes del cuadro?

PK: Eso puedo hacerlo durante una época, pero después podría hacer algo que fuese todo lo contrario. De hecho, en algunas piezas antiguas de los años sesenta hay líneas que van hacia los márgenes y parecen continuar en el espacio. El deseo de centrar las composiciones es actual, pero no podría decir que es permanente o que va a cambiar, porque no lo sé.

JMS: A pesar de la aparente estaticidad y "planitud" de sus formas y colores, usted introduce en sus cuadros numerosos efectos de dinamismo y de profundidad o perspectiva, como líneas oblicuas, formas convergentes o entrantes, o colores modulados en sutiles gradaciones. ¿Qué papel juega en su obra la relación entre lo plano-estático y lo profundo-dinámico?

PK: En el fondo, yo no hago muchas líneas o formas convergentes o entrantes, sino que intento dar la profundidad con el color. En mis composiciones cada plano cromático tiene que estar separado de los otros, de modo que entre ellos se va creando una distancia y una profundidad a través de la diferencia de tono que posee cada plano. Por lo general evito ese dibujo que entra para dar profundidad. Intento producir todo el efecto con variaciones tonales, superposición de formas y colores, más bien que darlo únicamente por medio de líneas en perspectiva. Es ésa una de las cosas que más admiro en Cézanne. Si usted se fija en un cuadro de Cézanne, notará que puede penetrar en el milímetro a milímetro, y todo gracias al juego de colores, porque él no utiliza dibujos exclusivamente geométricos. Eso es una cosa fabulosa, admirable.

JMS: Sí. Cézanne buscaba esa profundidad y esa solidez por medio de las pinceladas, a través de las variaciones de color y tono que iba aplicando, en vez de hacerlo mediante el clásico recurso gráfico de la perspectiva lineal. ¿Es eso lo que también busca usted?

PK: Sí.

JMS: ¿Y cómo explicar entonces que en muchas de sus obras geométrico-constructivas haya a veces modulaciones cromáticas, en el sentido de que en una misma figura o área cromática vemos un tono que se va degradando lentamente? ¿Por qué hace eso, cuando por regla general siempre aplica usted tonalidades uniformes y planas?

PK: Eso es algo que he estado haciendo últimamente. En el primer período, cuando comencé con el constructivismo, no lo utilizaba.

JMS: ¿Y lo está usando ahora para darle cierta variedad a la obra, o por alguna otra

finalidad?

PK: Me parece que da más luz, porque permite ver cómo un tono se comporta a medida que se va degradando. Es decir, si yo tomo una puerta blanca, me doy cuenta de que tal puerta no es igual en todos sus puntos: va cambiando, ofreciendo diversas modulaciones.

JMS: A excepción de las obras de su primer período constructivo y (en su etapa más geométrica) de los casos de colores o tonos modulados a que nos hemos referido ahora, ¿por qué prefiere el uso de colores planos que son limpiamente monocromos, sin modulación alguna, sin textura, sin ni siquiera huella de la pincelada?

PK: Es por el acrílico que utilizo. Es un material que ofrece unos resultados cuando se trabaja con colores planos, que son muy difíciles de conseguir con el óleo. Por eso mis obras salen así.

JMS: Pero, aunque trabajase en óleo, ¿no cree que llegaría también al mismo resultado? O, dicho en otros términos, ¿no es esa una deliberada decisión estilística, y no una mera imposición pragmática del material usado? Porque con el acrílico también se pueden lograr modulaciones tonales, se puede dejar bien marcada la huella del pincel, e, incluso, si se aplica previamente una capa de yeso, cola, *molding paste* o algún otro material aglutinante, se pueden lograr fuertes texturas. Entonces, ¿por qué prefiere los tonos planos y el acabado liso y pulido?

PK: Con el acrílico es muy difícil degradar el color, porque mientras pintas estás viendo algo que, una vez seco, es otra cosa. Por eso, es difícil dar ese tipo de efectos con el acrílico.

JMS: ¿No hay en el uso de los tonos planos, homogéneos y muy pulidos el deseo de que la obra tenga un acabado perfecto, preciosista?

PK: Sí, es cierto. Pero eso es muy peligroso también, porque puede ocurrir que obtengas obras que resulten demasiado refinadas.

JMS: ¿Y no son sus obras "demasiado refinadas"?

PK: Espero que no.

JMS: ¿Cuáles son los colores con los que más se identifica? ¿Tiene alguna significación psicológica, conceptual o simbólica el uso de tal o cual color, o bien los colores son para usted elementos meramente plásticos cuyo uso sólo se explica por su relación con los otros timbres de la composición?

PK: No tengo color preferido. El color que me gusta es el que tiene un color a su lado. Porque un color en sí, por sí mismo, no existe: tiene relación con todos los demás. El blanco, claro que me gusta. Pero, ¿qué voy a hacer con el blanco, si no tiene contraste? ¿qué voy a hacer con el negro, si no tiene contraste? No hay un solo color que no me guste. Me gustan todos.

JMS: Sin embargo, en las gamas cromáticas que usted suele utilizar privan mucho los tonos agrisados, timbres que nunca son demasiado brillantes ni saturados. De igual modo, abundan las tonalidades frías, que van dentro de la gama de los azules, los violetas, los grises.

PK: Eso era antes, porque hoy en día uso más el contraste de colores fríos y cálidos, que no usaba antes. En la actualidad utilizo esto para lograr cierto dinamismo, cierta tensión o contraste.

JMS: En sus obras —construidas a base de colores delicados y sutilísimas valoraciones tonales, con frecuencia casi imperceptibles, dentro de un riguroso esquema cromático que a veces toca gamas bastante difíciles— se percibe una búsqueda ansiosa, casi obsesiva, por lograr en cada parte o sector específico del cuadro un determinado timbre o valor tonal que usted pensó para dicha parte. Eso se vislumbra claramente en las maquetas que prepara como modelo de referencia para la obra definitiva, y se

corroborar aún más en esos ordenados muestrarios o repertorios en los que usted registra cuidadosamente todos y cada uno de los colores y tonos utilizados en cada figura o parcela del cuadro definitivo. Para colmo, no teme usted "perder" uno o varios días hasta lograr la tonalidad exacta que a su juicio debe tener una línea o un segmento particular del cuadro. ¿Por qué tal obsesión perfeccionista en la búsqueda del valor tonal justo o exacto?

PK: Es como la música. Si usted toca una pieza con una nota en falso, no da resultado. Pues es igual en pintura. Una vez pasé tres días para encontrar el color justo de un espacio de 6 x 6 cm. que debía ir en blanco y no me quería salir. Tres días trabajé en ello arduamente, hasta que por fin me salió. Y, claro, al verlo, parece blanco, pero no es blanco: es el color adecuado.

JMS: Es decir, que para usted una obra pictórica es exactamente como una pieza musical: cada nota tiene que tener su timbre justo y su cantidad precisa para que no suene desentonada o desafinada dentro del conjunto. En resumen, usted considera que su pintura debe tener todos sus elementos perfectamente ajustados, porque uno solo que careciese de su justa medida sonaría como desafinado y echaría a perder toda la composición.

PK: Sí, pero seguramente he hecho también cosas desafinadas sin haberme dado cuenta, porque nadie es perfecto. A mí me gusta hacer mi pintura como si fuese música de cámara, siempre que sea posible. En cierta ocasión me dijo el impresor Ernesto Armitano que mis colores le asustaban, porque los tonos eran tan cercanos unos de otros que era casi imposible reproducirlos en imprenta. De hecho, a veces mis gradaciones son tan pequeñas que resultan prácticamente imperceptibles. Pero yo sí lo noto.

JMS: Una cosa que sorprende de veras en usted es su férrea disciplina, el método excesivamente cartesiano o racionalista, el rigor casi monacal con que trabaja. Sin hablar luego de su tremendo perfeccionismo, de su pulcritud extrema en la ejecución, que lo obliga a una desmesurada lentitud en el proceso creativo, hasta el punto de que la ejecución de un solo cuadro puede llevarle varios meses de trabajo ininterrumpido. ¿Qué sentido tiene semejante actitud en el quehacer artístico?

PK: A mí me hubiera gustado poder realizar muchos cuadros en corto tiempo, pero no me salen. Tengo que luchar mucho con la obra. No me salen, pero no es porque yo no haya querido que salga rápido y espontáneo. Simplemente, no da resultado.

JMS: Lo que significa que usted concibe la labor artística como un trabajo muy serio, absolutamente pensado, no precipitado.

PK: El pianista Arthur Rubinstein dijo una vez: "Cuando paso dos días sin practicar el piano, yo lo noto; y cuando paso tres días sin practicar, lo nota el público". Es un poco lo mismo para mí, porque, aunque la composición no tiene nada que ver con esto, los colores sí. Uno tiene que tenerlos en los dedos, igual que ocurre con la música. Si cada vez tiene uno que detenerse a pensar en cómo hacer una mezcla de color para obtener tal o cual tono, al final no consigue nada. Uno tiene que practicar todos los días. Para que uno pueda expresarse como lo desea, tiene que trabajar en ello todo el tiempo, y no sólo una o dos horas al día. Yo trabajo todo el día en mi taller, y, cuando regreso a casa en la noche, me pongo a dibujar muchas veces hasta la una o las dos de la mañana, y eso cada día.